

«LA DIVINA» DI SERGIO PITOL, DA UNA TRILOGIA SCRITTA NEGLI ANNI OTTANTA-NOVANTA

→ PITOL

➔ Un romanzo «escrementizio», abitato da un anziano signore ossessionato da Gogol e Bachtin, e da una disgustosa antropologa detta «il divino airone»

di JAIMÉ RIERA REHREN

●●● C'è una generazione di scrittori messicani, praticamente sconosciuti in Italia, che ha svolto un ruolo fondamentale nella modernizzazione culturale latinoamericana, se intendiamo per modernizzazione il definitivo sottrarsi a una posizione subordinata rispetto agli umori e alle imposizioni sia del naturalismo americano sia della modernità europea. Tre nomi, fra gli altri - Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol - esemplificano i motivi per cui autori simili a loro non sono stati finora accolti in Italia a parità di rango con i famosi esponenti del «boom» letterario ispanoamericano degli anni sessanta e settanta. Sono scrittori che hanno coltivato una grande varietà di generi, dalla saggistica all'articolo di giornale, dal romanzo al racconto breve, dalla poesia al pamphlet politico, hanno fondato riviste e sono diventati protagonisti del dibattito politico e culturale, supportati da una vastissima erudizione letteraria e artistica che abbraccia l'intera cultura occidentale e non solo.

Già questi elementi fanno capire come le loro opere non corrispondano esattamente al profilo europeo dello scrittore latinoamericano di successo, un po' selvatico e comunque magico. Negli ultimi anni, tuttavia, le edizioni Sur si sono assunte il lodevole compito di far conoscere ai lettori italiani alcuni di questi autori, in alcuni casi aggiornando vecchie traduzioni, in altri traducendoli per la prima volta.

Di Sergio Pitol ci arriva ora **La divina** (edizioni Sur, traduzione di Francesca Lazzarato, introduzione di Antonio Tabucchi, pp. 160, € 15,00), romanzo che l'autore, nel suo denso volume memorialistico *L'arte della fuga*, definisce «escrementizio» e che fa parte, insieme a *El desfile del amor* e *La vida conyugal*, di una trilogia scritta a cavallo degli anni ottanta e novanta. Il titolo originale, *Donar a la divina garza*, (*Addomesticare il divino airone*) pubblicato in Spagna nel 1988, preannuncia con maggiore precisione le caratteristiche dello strambo e ridicolo personaggio con cui avremo a che fare nella tappa finale di un allucinante viaggio in treno di tre messicani con destinazione Istanbul. Questa perversa avventura, che sembra

tratta da una deviazione nero-gotica delle *Mille e una notte*, giunge molti anni dopo a conoscenza del lettore attraverso il racconto che ne fa in prima persona, nel salotto di un prestigioso architetto messicano e davanti alla sua sbigottita famiglia, l'avvocato Dante C. de la Estrella, protagonista del romanzo picaresco di un anziano signore ossessionato da Gogol e Bachtin. Costui, stanco di scrivere pagine irrimediabilmente invecchiate «ci introduce nel suo laboratorio e riflette sui materiali con i quali si propone di scrivere un nuovo romanzo», ma in realtà appare gravemente turbato dall'età e vittima di un groviglio infer-

nale di insensate nozioni letterarie senza capo né coda. Mediante un'abissima trama fatta di successivi rimandi a diversi scenari dislocati nel tempo e ambiguamente definiti, Pitol conduce i suoi perplessi - e a dire il vero non molto benintenzionati - messicani verso la vedova Karapetiz, una sedicente antropologa fisicamente disgustosa di incerta età e nazionalità, residente in Turchia con il fratello Sacha, non meno bizzarro della scatalogica sorella. Dopo la lunga e spassosa scena madre dell'incontro con il «divino airone» in un lussuoso ristorante di Istanbul e poi nel modesto appartamento della signora, sorprendentemente la narrazione si trasferisce in Messico, paese dove lei era vissuta in gioventù, con il racconto della sua partecipazione alla festa di san Bambino.

Con il racconto della sua partecipazione alla festa di san Bambino, ma anche dalle reazioni dei colleghi europei increduli della sua provenienza messicana. La sua biografia racconta di prolungati soggiorni a Roma, Parigi, Barcellona, Mosca, Varsavia, Pechino, Praga (dove è stato ambasciatore) prima di tornare stabilmente in Messico agli inizi degli anni novanta per continuare il suo davvero prolifico lavoro di scrittura, riconosciuto nel 2005 con il premio Cervantes.

La divina appartiene al filone «esperpéntico», termine di impossibile traduzione coniato dal classico spagnolo del primo Novecento Ramón Valle Inclán, che allude a un modo barocco grottesco e estremo che stravolge le regole formali dell'epoca, certo molto lontano dallo stile rinnovatore di Jorge Luis Borges, uno dei maestri di Pitol. Ma la modernità di questo scrittore si rivela anche nella capacità di mescolare generi e influenze, di introdurre, come in questo romanzo, deliziose e non poco ironiche digressioni critiche (come la teoria sulla morte di Gogol in bocca della vedova antropologa o la commistione pagana Bachtin-cerimonia del culto coprologico nel sud messicano). Una modernità, la sua, che si potrebbe dire cervantina.

un'apoteosi della defecazione universale non facile da descrivere in poche righe. Nel frattempo si torna regolarmente allo scenario del salotto dove il povero Dante C. de la Estrella, intento a raccontare questa sua strabiliante avventura turca e a tracannare decine di bicchieri di whisky, subisce un progressivo deterioramento fisico e mentale che finirà in un delirio pittorico arricchito da forme e colori di una furiosa tempesta tropicale, degno finale di una tragica *fiesta* messicana. Come giustamente nota Tabucchi nel testo introduttivo, il romanzo non si chiude, ed è questo un tratto caratteristico delle narrazioni di Pitol, scrittore che diffida dei propri personaggi (in questo caso ha proprio ragione) e che nel procedere narrativo pone continue congetture sulle loro motivazioni e sul loro destino fino all'ultimo.

Come molti dei suoi contemporanei messicani, Pitol è uomo di infinite letture e di frequentazioni letterarie in svariati continenti; nella sua prosa si palesa la presenza di tradizioni letterarie di segno molto diverso, da quella barocca novospagna a quella centroeuropea e orientale. Senza tralasciare il suo interesse per le culture preispaniche, probabilmente stimolato dal fratello maggiore Octavio Paz, ma anche dalle reazioni dei colleghi europei increduli della sua provenienza messicana. La sua biografia racconta di prolungati soggiorni a Roma, Parigi, Barcellona, Mosca, Varsavia, Pechino, Praga (dove è stato ambasciatore) prima di tornare stabilmente in Messico agli inizi degli anni novanta per continuare il suo davvero prolifico lavoro di scrittura, riconosciuto nel 2005 con il premio Cervantes.

La divina appartiene al filone «esperpéntico», termine di impossibile traduzione coniato dal classico spagnolo del primo Novecento Ramón Valle Inclán, che allude a un modo barocco grottesco e estremo che stravolge le regole formali dell'epoca, certo molto lontano dallo stile rinnovatore di Jorge Luis Borges, uno dei maestri di Pitol. Ma la modernità di questo scrittore si rivela anche nella capacità di mescolare generi e influenze, di introdurre, come in questo romanzo, deliziose e non poco ironiche digressioni critiche (come la teoria sulla morte di Gogol in bocca della vedova antropologa o la commistione pagana Bachtin-cerimonia del culto coprologico nel sud messicano). Una modernità, la sua, che si potrebbe dire cervantina.

Carlos Amoraes, «El estudio per la ventana» 2010, Installazione al Palazzo delle Esposizioni di Roma



RICARDO PIGLIA ■ «LA CITTÀ ASSENTE»

Una macchina generatrice di strane storie

di STEFANO GALLERANI

●●● Se volessimo ridurre ai minimi termini il senso della narrativa dell'argentino Ricardo Piglia dovremmo probabilmente partire da una suggestione provocata dai *Diari* di Kafka e contenuta in uno dei sei testi raccolti nell'*Ultimo lettore* (Feltrinelli, 2007): «Si tratta di dislocazioni e di movimenti di senso. Mettere in relazione gli eventi della narrazione, *smuovere* ciò che si trova altrove, stabilire il collegamento tra i frammenti invisibili. Kafka cerca la realtà che può essersi depositata - cifrata - nel testo e la smuove. Invece di un'interpretazione si ha il racconto di ciò che verrà; anzi, l'interpretazione si trasforma in racconto (delle molteplici connessioni imprevedute). La scrittura è una cifra della vita, condensa l'esperienza e la rende possibile». Ne discende che il romanzo, moltiplicando, in virtù della sua struttura aperta, le forme della scrittura, moltiplica le possibilità dell'esperienza e, suo tramite, della vita: un paradigma, dal punto di vista letterario, tanto dispotico quanto eversivo, che pone la parola scritta sia come baricentro dell'ordine

del discorso (ovvero del discorso del potere) che come grimaldello in grado di scardinare quel discorso da posizioni eccentriche e periferiche. Di questa ambiguità Ricardo Piglia ha dato prova non solo nel suo romanzo d'esordio, *Respirazione artificiale* del 1980, trasposizione cifrata degli anni della dittatura argentina la cui chiave d'accesso è contenuta integralmente nell'epigrafe dai *Quattro quartetti* di T. S. Eliot («Ne abbiamo avuto l'esperienza, ma ci è sfuggito il significato, / E avvicinarsi al significato restituisce l'esperienza»), quanto, soprattutto, in *La città assente* (traduzione di Enrico Leon, con una introduzione di Tommaso Pincio e una postfazione dell'autore, Edizioni Sur, pp. 197, € 15,00), pubblicato originariamente nel 1992. Attraverso l'evocazione di un indistinto futuro prossimo in cui scorie e frammenti del passato cronologico e letterario si fondono mescolando elementi reali e di finzione, Piglia allestisce una storia - quella del giornalista Junior - che è un condensato di storie digressive e concatenate l'una all'altra: storie che possono anche essere lette separatamente ma che sono inscindibilmente avvinte dalla fantastica presenza, nel Museo di Buenos Aires, di una macchina che quelle stesse storie genera. Cominciando a indagare sull'identità del suo ideatore, che porta lo stesso nome di quel Macedonio Fernández realmente esistito, il quale per tutta la vita attese alla stesura di un'opera monumentale e definitiva - *Museo del romanzo della Eterna* - mai dato alle stampe, Junior (al cui fianco troviamo, nella veste di direttore di «El Mundo», il giornale per cui scrive, Emilio Renzi, vero e proprio alter ego di Piglia,

ricorrente in quasi tutta la sua opera) si trasforma dunque in investigatore, ovvero, secondo uno schema addirittura teorizzato dall'autore di *Bersaglio notturno*, nel prototipo del lettore. Ma così come la scrittura, anche la lettura - alias l'investigazione - ha una duplice natura politica: «l'investigatore - troviamo di nuovo nell'*Ultimo lettore* - rientra a suo modo, immaginariamente, nella serie di sistemi di sorveglianza e di controllo. Ne è la reiterazione e la critica». Duplice, inoltre, nell'intricato gioco di specchi borgesiani della *Ciudad ausente*, è il modus operandi della macchina: «la macchina scompone spontaneamente gli elementi del racconto [...] il reale era definito dal possibile (e non dall'essere). L'opposizione verità-menzogna doveva essere sostituita dall'opposizione possibile-impossibile. Nel corso delle sue indagini, Junior cederà spesso

volte il passo e la parola a personaggi alternativi, protagonisti occasionali che diventano, per una manciata di pagine, catalizzatori della sua e della nostra attenzione, ricomponendoli, a posteriori, come tasselli di un unico, fisiologicamente incompleto mosaico; oppure sembrerà addirittura sparire per ripresentarsi solo in un secondo tempo sotto le nemmeno troppo mentite spoglie dei fantasmi joykiani che si agitano, ad esempio, nella parte finale del terzo capitolo del romanzo. In questa prospettiva è ancora più evidente la deliberata confusione tra realtà e finzione che impronta tutto *La città*: la berlina cui espone il delirio paranoico di molta letteratura fanta-politica cui pure si ispira (il William Burroughs di *Nova express* e della *Morbida macchina*, tra gli altri, o, rimanendo all'Argentina, il Roberto Arlt dei *Sette pazzi* e *I lanciati fiamme*).

Difficile, pertanto, risolvere la coazione generativa dell'invenzione di Fernández - che replica modelli precedenti di racconto, li traduce e, così facendo, li rende altro dal calcolo originario (come nel *Chisotto* riscritto da Pierre Menard in Borges, per l'appunto). Difficile optare per la vera natura della macchina, se essa cioè sia una costrizione censoria o un modo per sfuggire ai lacci del potere che, invadendo il nostro immaginario, lo colonizza e lo determina. Difficile e forse inutile. Probabilmente, come scrive Tommaso Pincio, il modo essenziale per leggere il romanzo di Ricardo Piglia non può che essere quello di considerarlo come la storia di una macchina che è una macchina di storie e «lasciare che, una volta tanto, sia il libro a leggere noi lettori. Il che, in effetti, è meno complicato di quel che potrebbe sembrare e accade più spesso di quanto pensiamo».

